

Panteones populares, cultura de masas y política de masas:

la biografía póstuma de Carlos Gardel**

*Popular pantheons, mass culture and mass politics:
the posthumous biography of Carlos Gardel*

RESUMEN

El artículo pone en relación la muerte violenta, la cultura de masas y la política en la Argentina del siglo XX. Se centra en el cantor de tangos Carlos Gardel, muerto en un choque de aviones en junio de 1935. Su muerte y su carrera *post mortem* inauguran los panteones populares nacionales en la Argentina del siglo XX que coexisten con los panteones nacionales heredados del siglo XIX. A diferencia de éstos que surgen por iniciativa de los estados y que se asientan en el sacrificio personal por la patria, el culto póstumo de Gardel fue alentado por la cultura de masas. El argumento es que su biografía póstuma mezcló datos de la vida real del cantante con representaciones culturales sobre el ascenso social y con representaciones sociales sobre la política. La eficacia moral y política de Carlos Gardel y su excepcional capacidad de mantenerse en el tiempo en la memoria colectiva del Río de la Plata, se explican porque consiguió el ascenso social, no abandonó simbólicamente sus orígenes populares y nunca se habría interesado por la política. A partir de un caso puntual, el trabajo reflexiona sobre la compleja relación entre cultura de masas, política de masas, muerte y panteones populares en la historia contemporánea.

Palabras-clave: Muerte violenta – Biografía – Carrera *post mortem* – Política de masas – Cultura de masas

ABSTRACT

The article delves into violent death, mass culture and mass politics in Argentina. It focuses on the figure of Carlos Gardel, the tango singer who died in a plane crash in 1935. His death and his post-mortem career mark the beginning of popular national pantheons in 20th century Argentina; they coexist with 19th century state-built pantheons based on the consecration to the motherland. Gardel's post-mortem cult cannot be understood without bearing in mind its liaisons to mass culture. We reconstruct his biography, narrated upon his death, his post-mortem career and his permanency in the collective memory of Río de la Plata. It is argued that his posthumous *curriculum vitae* was created by mass culture through mixing his biographical information with expectations around social mobility and representations of politics. The moral and political effectiveness of the singer and his exceptional ability to persist over time can be explained in terms of his success in upward mobility, in that he did not symbolically abandon his popular origins and because of his disregard for politics. This case study allows us to reflect upon the complex relationships between mass culture, mass politics, death and popular pantheons in contemporary history.

Keywords: Violent death – Biography – Post-mortem careers – Mass politics – Mass culture

* Doctora en Histoire et Civilisations, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Paris, Francia. Profesora Asociada de Historia, Instituto de Ciencias de la Universidad Nacional de General Sarmiento (ICI-UNGS). Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). <https://ar.linkedin.com/in/sandra-gayol>; http://www.ungs.edu.ar/ms_ici/wp-content/uploads/2015/11/Gayol-CV2015-completo.pdf

** Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en las III Jornadas "Política de masas y culturas de masas" en la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). Agradezco los comentarios realizados por los participantes y por Laura Ehrlich y Carolina González Velasco a una versión posterior. Mi gratitud también para los dos evaluadores anónimos de la **Revista M.**



En la historiografía sobre América Latina la importancia política y social de la muerte suele estar asociada al proceso de construcción de los estados nacionales decimonónicos. Sabemos que los funerales y las conmemoraciones al “gran hombre” reforzaron la autoridad estatal y generaron una identidad común y un sentimiento de pasado compartido en las jóvenes repúblicas (Mc Evoy, 2006). Los nombres y las imágenes de los héroes muertos eran textos que instruían a los ciudadanos vivos en conductas y valores: bravura, sacrificio, honor (Johnson, 2004, p. 12). Este interés en comprender la articulación entre el proceso de construcción de los panteones nacionales – como espacio material y/o simbólico que contiene a los “grandes hombres” cuyas acciones sirven de ejemplo y unidad a las nuevas generaciones – con la consolidación de los estados nacionales posiblemente explique lo poco que sabemos sobre la muerte y sus usos políticos y sociales en el siglo XX y XXI. En nuestra época, se sostiene, los “grandes hombres” decimonónicos apenas si son recordados y es la cultura de masas¹ la principal hacedora de los héroes y de los villanos. Más importante, es ella la que promueve permanentemente nuevos candidatos/as al panteón popular que suplantán y descartan a los anteriores.²

Este artículo incursiona en la compleja relación entre biografía *post mortem*, cultura de masas y política de masas. Para ello se detiene en la muerte trágica del cantante de tanguos Carlos Gardel, en el montaje de su *curriculum vitae* a partir de su muerte y en las razones de su permanencia en la memoria colectiva de la Argentina. Gardel murió el 24 de junio de 1935 por un choque frontal de aviones en el aeropuerto de Medellín. En general el accidente fatal es pensado por sus biógrafos como un epílogo – inesperado y violento – que trunca una vida exitosa. Propongo pensar al revés: es la muerte la que permite reescribir su biografía pública con determinados contenidos y valores que son indispensables para poder colocarlo en la cima de la cultura de masas de la Argentina contemporánea y a la cabeza del panteón popular argentino. Su desaparición física acontece en un momento particular de su carrera artística (con el sostén de Hollywood apuntaba a colocarse a la vanguardia de los cantantes de habla hispana), y en un momento particular de la política y de la cultura de masas en América Latina. Los procesos de ampliación de la ciudadanía política masculina que a ritmo dispar habían iniciado la mayoría de los países latinoamericanos en los albores del siglo XX estaban siendo impugnados con golpes de estado, al tiempo que los productos ofrecidos por las industrias culturales en plena expansión generaban un intenso debate público que invocaba argumentos morales, nacionales y de inclusión política. El impacto social y político de la muerte del cantante se explica en esta triple articulación. Mi argumento es que fue entre 1935/37 (muerte trágica, repatriación, traslado de las cenizas del Panteón de los Actores a su propio Mausoleo en el cementerio de La Chacarita de la ciudad de Buenos Aires) cuando se crearon y estabilizaron públicamente las cualidades personales y artísticas de Gardel que, en su inmensa mayoría, persisten hasta nuestros días. La biografía póstuma que se escribió esos años se articuló a partir de cuatro pilares: cualidades universales, en el sentido de que pueden encontrarse en “todas” las culturas, y que al mismo tiempo los melodramas del teatro, la radio y el cine atribuían a los pobres urbanos de la Argentina:

1 Me refiero a los bienes y servicios culturales masivos vinculados con la radio, el cine, el teatro, las industrias discográficas, los letristas, los guionistas y los diarios y revistas de gran tirada.

2 Por panteón popular me refiero al espacio simbólico que contiene a figuras populares por su origen social y/o por su conocimiento y reconocimiento por una parte significativa de la población. En algunos casos, como el analizado en este artículo, el reconocimiento es en todo el territorio nacional por ello uso panteón nacional y popular.

la solidaridad, la bondad, el amor filial y el desinterés; objetos y espacios de la cultura popular argentina: la guitarra, los barrios de Buenos Aires, el campo, el fútbol y el turf; el tango, en tanto expresión específica de la cultura popular, especialmente la veta que relata el pasaje del arrabal al centro; y en oposición a valores y actitudes atribuidos a la política y los políticos.

En el primer apartado desarrollo brevemente la carrera artística de Carlos Gardel y su vínculo con la cultura de masas transnacional. En el segundo apartado analizo el montaje *post mortem* de su biografía prestando especial atención a los valores en que se asienta su *curriculum vitae* y a la interacción de éste con ciertas representaciones de la sociedad y de la cultura argentina de esos años. En el tercer apartado me detengo en el análisis del funeral y en el debate político que disparó. En las conclusiones coloco a la biografía de Gardel en la larga duración. Para ello rescato homenajes que recibió en distintos momentos del siglo XX y XXI y explico las razones que a mi criterio podrían explicar por qué es el único personaje de la historia argentina contemporánea en permanecer en el panteón nacional y popular.

El artículo se apoya en un conglomerado heterogéneo de fuentes: revistas del espectáculo, algunos programas de radio, films que protagonizó Gardel, letras de tango, oratoria fúnebre y la prensa masiva. Esta última comprende diarios "serios", populares y político-partidarios (católicos, nacionalistas de derecha, socialistas) editados especialmente en Buenos Aires y en Montevideo. El artículo dialoga con la bibliografía sobre la muerte, sobre la política y la cultura de masas.

Muerte y cultura de masas

El choque frontal entre los dos aviones en el aeropuerto Olaya y Herrera de la ciudad de Medellín provocó la muerte de 18 personas. Junto con los pilotos, el director de una de las compañías aéreas, el personal de a bordo de ambas máquinas y el gerente de la *Columbia Universal Film*, también falleció Carlos Gardel. Con él perecieron dos de los tres guitarristas que lo acompañaban, uno de sus letristas, el encargado de su gira por Colombia y su masajista portorriqueño. La ciudad de Bogotá, en donde se preveía la actuación más estelar, coronaría la gira por el Caribe que el cantante había iniciado semanas antes. Desde inicios de los años treinta Gardel venía trabajando para proyectar y consolidar su carrera internacional. En 1931 filmó su primera película para el cine sonoro, *Luces de Buenos Aires*. Llegó también a rodar varios cortos y, al momento de su muerte, tendría en su haber ocho largometrajes filmados en París y Nueva York. En 1933 había llegado a Nueva York por un contrato firmado con la NBC (*National Broadcastings Company*) que le permitió actuar en radio. Su performance tuvo buena repercusión entre la prensa latina de Estados Unidos si bien no alcanzó a figurar como una de las grandes estrellas de la emisora (Matallana, 2008, p. 146). En el Río de la Plata su popularidad era compartida y disputada por un conglomerado de hombres y de mujeres que luchaban por la primacía en el inestable y competitivo mundillo del espectáculo (González Velasco, 2012). Agustín Magaldi, Ignacio Corsini, Libertad Lamarque, Sofía Bozán y Azucena Maizani lideraban el elenco de los y las cantantes de tango que, por otro lado, convivían y competían con actores teatrales y músicos. Los "sueños exigüos" que Armando Delfino asociaba con "la bohemia del mundo del arte" estimulaban a otros cantores, según José Razzano, a ocupar el lugar de

Gardel. En una carta le informa al malogrado cantante: "los discos marchan muy mal debido a tu ausencia exclusivamente, pues no estando tu aquí, se olvidan de ti y aprovechan los otros cantores" (García Giménez, 1951, p. 76).

En el Cono Sur y en el resto de América, Carlos Gardel era un diamante que su muerte terminará de modelar. La fatídica gira por el Caribe aspiraba, precisamente, a instalar y consolidar su figura en el mercado centroamericano. La apuesta mayor era transformarse/lo en la principal estrella del espectáculo entre el público de habla hispana. En el aeropuerto de Medellín se calcula que alrededor de 5.000 personas esperaban a Gardel. Este público verá en vivo y en directo el incendio de los aviones y los destrozos. Su presencia, una parte había ocupado la pista, le dio más espectacularidad a la catástrofe. La colisión en sí misma y los muertos con orígenes geográficos disímiles desparramaron la noticia. La presencia de periodistas de la agencia *United Press* garantizó la difusión internacional y puso la "voz" inicial al relato y las primeras imágenes. Al día siguiente, el accidente fue nota de tapa de varios de los principales diarios de occidente.³ En Buenos Aires, y también en Montevideo, la prensa masiva se sumó y difundió las mismas imágenes de la catástrofe y, como era habitual en sus páginas, el relato de las muertes fue extenso. De inmediato "el cadáver del ídolo de las mujeres de América Latina" fue colocado por encima de los otros muertos.⁴ Su identificación—los cuerpos estaban carbonizados— se realizó sin dificultad. Más aún, "no hay duda que murió bien", es decir, sin sufrimiento ni dolor (García Giménez, 1951, p. 306). Amigos suyos que inspeccionaron el cuerpo en Buenos Aires, casi ocho meses después, descubrieron que el rostro era inmediatamente reconocible (Collier, 1992, p. 229). Se dijo, también, que habría muerto con una guitarra en la mano. Esta necesidad de hacer cuajar la forma de morir con las expectativas sociales sobre ella fue a la par de una catarata de homenajes motorizados esencialmente por la radio.

En expansión ininterrumpida desde los años veinte, en 1930 existían 18 estaciones de radio comerciales en Buenos Aires, varias fuentes afirman que había más de un millón de aparatos de radio a mediados de 1930 o a razón de una radio cada diez personas. Seguramente mucho más presente en los centros urbanos que rurales y más allá de que los aparatos de radio no eran baratos para un trabajador, una vez que un consumidor compraba una radio, toda la programación era gratis (Karush, 2013, p.89). Confirmada la muerte de Gardel, las radios pusieron en el aire su repertorio. El 25 de junio Radio Belgrano invitó a un programa a Mauricio Godard, director artístico del sello Odeón y quien había descubierto a Gardel fonográficamente hablando, para que participara de un homenaje junto con Francisco Canaro, Azucena Maizani y otros artistas. Según el relato de *Sintonía*, "terminaron en sollozos y a través de ellos los oyentes apreciaron con más elocuencia que en un disco cuáles eran los sentimientos que aquellos viejos camaradas querían expresar".⁵

3 Viajaban tres norteamericanos vinculados con la industria cultural y del espectáculo, y el piloto colombiano Ernesto Samper cuya familia era muy conocida en el mundo de los negocios norteamericano. Estas muertes fueron ampliamente registradas en los periódicos de Estados Unidos.

4 Biblioteca Nacional de la República Argentina, Hemeroteca (en adelante BN/Hemeroteca), *El Debate*, 25 de junio de 1935, p.1. A pesar de describir el "aspecto horrorizante" que presentaba el rostro y de subrayar el "gesto contraído en una espantosa mueca de dolor" el periódico afirmó que "el cuerpo de Gardel se pudo identificar sin mayores dificultades".

5 La revista del espectáculo *Sintonía* salió por primera vez el 6 de mayo de 1933, era semanal y de muy bajo costo: 20 pesos. Su dueño – Haynes – editaba también el tabloide *El Mundo* y las revistas *El Hogar* y *Mundo Argentino*.

Los lectores podían encontrar en la misma página una gran publicidad: en homenaje a Gardel, se sostenía, el sello Odeón anunciaba la puesta en circulación de "20 composiciones interpretadas por el inolvidable cantor criollo". En paralelo la compañía RCA Víctor, con quien Gardel había firmado contrato en 1933, informaba a los lectores (es muy probable que fuera anunciado también en las radios) que "posee una serie de matrices del gran cantor, que ha comenzado a poner en circulación. Sus directores, profundamente apenados por el trágico suceso, se han asociado al duelo general provocado en el ambiente artístico".⁶

El día siguiente, el 26 de junio, desde los estudios de Radio Splendid, "11 *broadcasting* de la capital, 10 del interior y 15 de Montevideo, transmitieron simultáneamente en la noche un expresivo homenaje a la memoria de Carlos Gardel". "La explotación económica de los sentimientos populares por parte de los dueños de las *broadcastings*" que denunció "Castor Fracasado (a) ENVIDIOSO" [sic] desde el "correo de lectores" de *Sintonía*, por supuesto que excedió a la radiodifusión. El desastre de Medellín colaboró también con las ganancias de la *Paramount*. Según una estimación, el 30% de los negocios de 1935 de la productora y distribuidora cinematográfica provinieron de los films protagonizados por Carlos Gardel (Collier, 1992, p.246). Y si bien no hay cifras confiables se sostiene que las discográficas también obtuvieron pingües beneficios. Pero tampoco las páginas de *Sintonía* fueron ajenas al "Gardelitis" que ellas mismas denunciaron. El número del 6 de julio de 1935 está dominado por imágenes y textos que permiten al lector conservar "Recuerdos íntimos de Gardel". Anticipa que

*la carátula del próximo número será una magnífica citocromía de Carlos Gardel hecha especialmente para ser recortada y puesta en marco. Los lectores de SINTONIA tendrán así un espléndido recuerdo del más grande de los cantores criollos. No olvide de reservar su ejemplar.*⁷

La Canción Moderna por su parte, anuncia un número especial sobre la tragedia de Medellín y aconseja "pídale antes de que se agote pues será sensacional".⁸ *El Alma que Canta* ilustró varias de sus tapas con imágenes de Gardel y le dedicó enteramente un número.⁹ El empresario de medios Julio Korn – dueño del grupo editor de *Radiolandia*, *Antena* y *Antejito* y editor también de la mencionada *La Canción Moderna* – comenzó a publicar en 1936, y a manera de folletín, una biografía de Carlos Gardel.¹⁰ Para esta época, 1936, su contenido era poco original pero se destacaba por insistir un poco más en el perfil sentimental del cantor y especialmente por el hecho de que la narradora de la historia habría sido su propia madre: Berta Gardes. Según se informó Berta habría cedido los derechos de reproducción al empresario que, gracias al relato, habría triplicado la tirada habitual de 150.000 ejemplares. La revista deportiva más importante de la Argentina, *El Gráfico*, rápidamente en la edición del 29 de junio de 1935 anunciaba con letras rojas resaltadas en la tapa: "Lamina de colores del próximo número Carlos Gardel homenaje de

6 BN/Hemeroteca. *Sintonía*, 6 de julio de 1935, s/f

7 *Sintonía*, 6 de julio de 1935, s/f

8 BN/Hemeroteca. *La Canción Moderna* se publicó por primera vez en marzo de 1928. Era de pocas páginas, con textos acompañados de imágenes en color, muy económica. Tuvo una amplia circulación en Argentina y en Montevideo. *La Revista Cancionera*, editada en Montevideo, era muy similar.

9 BN/Hemeroteca. *El Alma que Canta* se publicó por primera vez en 1916 y llegó a tener una tirada de más de 200.000 ejemplares. Era similar en formato, estética y propósito a *La Canción Moderna*.

10 Después sumará *Goles*, *Vosotras* y *TV Guía*. Para el conglomerado de publicaciones ver: Eujanián (1999).

El Gráfico al admirado intérprete de la canción criolla".¹¹ Los diarios populares *Noticias Gráficas* y *Crítica* y la revista *Caras y Caretas* se sumaron activamente. Más austeros, pero no al margen, los "periódicos serios" de la Argentina y de Uruguay se acoplaron a la prodigiosa compilación de reminiscencias sobre el cantor. ¿Qué experiencia vital narran estas publicaciones y audiciones?

El montaje post mortem de una biografía pública

Interesada especialmente en el rol de los cuerpos muertos de los líderes políticos de la Europa post-socialista, Catherine Verdery sostiene que una de las ventajas de los cadáveres es que remiten a vidas vividas por seres complejos que tuvieron conductas complejas. Después de muertos, sostiene, sus biografías pueden ser reescritas a partir de una selección de sus conductas dependiendo qué aspecto de esa vida se está considerando y qué historia se quiere contar (Verdery, 1999). Carlos Gardel no fue la excepción. Verdery sugiere, también, un vínculo entre el culto a los muertos y la reconfiguración de un orden moral en las culturas nacionales. La biografía *post mortem* de Carlos Gardel se inscribe en esta perspectiva en la medida que, veremos, el culto que comenzó a tejerse con su muerte apuntó a la reconfiguración del orden moral en la convulsionada Argentina de los años treinta.

Cuando murió no importó tomar posición sobre su lugar de nacimiento – Toulouse o Tacuarembó –, dudar sobre la maternidad biológica o adoptiva de Berta, tampoco especular sobre quién sería su padre. Las actuaciones en los comités políticos del Partido Conservador de la provincia de Buenos Aires lideradas por Alberto Barceló y la amistad con éste, con el dirigente también conservador Pedro Cernadas y con el matón Ruggierito, asesinado por la espalda en 1933, carecen de significación.¹² La pobreza y privaciones de su infancia y primera juventud no son invocadas, y los vínculos que algunos habían señalado antes de morir con la "mala vida" no se mencionan. Es decir, todos los ingredientes que *a priori* podríamos pensar como sabrosos para una biografía pública, y que serán habituales en los *curriculum vitae* de otros ídolos populares argentinos¹³, no se recuperan y/o sólo algunos son resignificados. Llama la atención también la escasa o nula referencia de los medios de comunicación argentinos al impacto que pudo haber tenido la noticia en una geografía diferente a la nacional. Ni siquiera se explayan sobre sus colegas de Colombia y no publican ni comentan, salvo excepciones, lo que sucede en Montevideo. Gardel será una reliquia de la Argentina.

¿Qué tenía este hombre? Una voz extraordinaria. Versátil y por ello capaz de ajustarse a los gustos y a los ritmos musicales más diversos que se coronaban con una sonrisa que devendrá legendaria. *Crítica* editó, como lo harán todas las publicaciones, el retrato de Gardel de perfil y

11 Véase BN/Hemeroteca. *El Gráfico* del 29 de junio y 6 de julio de 1935, s/f. La edición del 29 de junio anuncia que la revista le dedicará la tapa y, al mismo tiempo, en ambas ediciones dedica anécdotas positivas de Gardel y vincula estrechamente el mundo del deporte con el del espectáculo. No encontré el número en que Gardel habría sido tapa.

12 Al inicio de su carrera Gardel, junto con su compañero de actuación José Razzano, realizaba conciertos en varios espacios de reunión, entre ellos en los comités políticos del Partido Conservador de la Provincia de Buenos Aires. La amistad de Gardel con Alberto Barceló se atribuye a que éste le consiguió una cédula de identidad argentina (había venido de Francia a fines del siglo XIX con su madre). Cernadas, Barceló y Ruggierito aparecen asociados al fraude electoral, la prostitución y el juego clandestino como fuentes de financiamiento de la política en la provincia de Buenos Aires. El documento de identidad uruguayo, que Gardel también tenía, generalmente se explica por la decisión del cantante de evitar ser enrolado en las tropas francesas que pelearon en la Gran Guerra.

13 Para el caso de Fangio, Monzón y Maradona (Archetti, 2001).

muy sonriente. En letra grande de molde escribió: optimista.¹⁴

Figura 1. Retrato de Carlos Gardel (optimista)



Fuente: BN/Hemeroteca. *Crítica*, 2 de julio de 1935

El Alma que Canta en su edición homenaje por el primer aniversario de su muerte publicó una tapa que contiene los cuatro retratos que devendrán clásicos:

Figura 2. Retratos clásicos de Carlos Gardel (El Alma que Canta).



Fuente: BN/Hemeroteca. *El Alma que Canta*, junio de 1936.

14 La influencia de la sonrisa es evidente en las imágenes de cantantes de tango posteriores y por supuesto también en Juan Domingo Perón.

El despliegue de imágenes de felicidad era difícil de cuajar con los tangos que emitía su garganta. Siguiendo a Darío Cantón en el repertorio de Carlos Gardel la felicidad está casi por completo ausente, no se habla sobre el futuro sino sobre un vínculo que se trunca. En 30 oportunidades sobre un total de 42 la relación termina y en 11 de las 12 restantes hay algún elemento de frustración ya sea porque uno de ellos no corresponde a los sentimientos del otro, o porque él o ella no están del todo seguros en cuanto a sus sentimientos. Tan solo en una ocasión el narrador nos habla de una relación amorosa vivida en plenitud (Canton, 1972, p. 25). Según el diario *Crítica*, en Colombia “se repartieron fotos del cantor sonriendo siendo imposible encontrar aquellas en las que se lo veía melancólico”.¹⁵ Cuando José Razzano, al día siguiente de su muerte, confesó:

los que departían con él en las grandes reuniones que el mismo provocaba –inexplicable afán de aturdirse– lo creyeron jovial, expansivo. El público mismo siempre lo vio sonriendo. Pero los que cultivamos su amistad sabíamos lo retraído, absorto y en algunos instantes contemplativo, llevando siempre dentro algo así como una tristeza tortuosa, oscura, como las callejas de las barriadas bravas que cantaban sus milongas... (García Jiménez, 1951, p. 76).

El periodista de *Caras y Caretas*, visiblemente sorprendido y molesto, buscó refutar la confesión apelando a dos testimonios que obviamente fueron opuestos. Según la revista Vicente Padula “opina todo lo contrario de Razzano: para él, Gardel no fue nunca un hombre reconcentrado. Era un gran muchacho porteño, perpetuamente risueño, jovial, despreocupado, maestro de ‘la cachada’”.¹⁶ También Francisco Maschio, famoso *entraineur* de pura sangre, se opuso a “la recóndita tristeza de la que hablara Razzano...jamás lo he visto triste...nuestro cantor máximo jamás fue reconcentrado”.¹⁷

La sonrisa de Gardel no solo se oponía a cualquier sospecha de melancolía, de fatalismo y de rebelión sino que además daba cuerpo al buen humor, la jactancia criolla y la valentía, pensadas como virtudes “argentinas” y masculinas. No es casual que en 1935 se entrecruzara la sonrisa con “la profunda impresión de pena (por su muerte) especialmente entre las mujeres”.¹⁸ Se publicaron noticias de suicidios en Puerto Rico y en la comunidad hispana de Nueva York. El 2 de julio de 1935, *Crítica* anuncia con grandes títulos el suicidio de una joven cubana.¹⁹ Al lado de la noticia hay una foto de Gardel con una mujer: “la última novia de Gardel fue la joven más hermosa de Bogotá”. Si Carlitos “tenía una novia en cada ciudad que visitaba [y] su extraordinaria simpatía y su corazón apasionado le preparaban un romance en cada pueblo”, la descripción del periódico, sin embargo, no alimenta ni sugiere asociarlo con un *latin lover*. Se despide de su “novia” con “un apretón de manos y una última mirada antes de partir hacia Medellín”. A

15 BN/Hemeroteca. *Crítica*, 6 de julio de 1935, p.1. Las imágenes que se reprodujeron en las publicaciones de Montevideo son las mismas.

16 BN/Hemeroteca. *Caras y Caretas*, 20 de julio de 1933, n. 20, p.56.

17 BN/Hemeroteca. *Caras y Caretas*, 13 de julio de 1933, n. 19, pp.86-87.

18 BN/Hemeroteca. *El Mundo*, 25 de junio de 1935, p.3.

19 BN/Hemeroteca. *Crítica*, 2 de julio de 193, p.1.

diferencia de las letras de tango que insistían en las desgraciadas relaciones amorosas de los hombres, el vínculo de Gardel con las mujeres parece haber sido mucho menos conflictivo. Distinto de otras celebridades internacionales del espectáculo con quienes habitualmente se lo comparaba – Valentino, Chevallier, Charles Boyer, Francisco Novarro y más tarde Pedro Infante – no aparece asociado con el erotismo ni con el escándalo.²⁰ Comparte con estas estrellas la belleza de su rostro y la primacía especial de éste en las formas de representación, pero en su vida imaginada, como en su vida real, no se caracterizará por acumular, reemplazar y descartar mujeres.

El heterogéneo conglomerado de publicaciones porteñas, montevideanas y colombianas de 1935 trazó una relación estrecha y al mismo tiempo general del astro rioplatense con las mujeres. La vida real de Gardel nutrió este perfil masculino *post mortem* que se alimentó también de las virtudes amatorias de los personajes masculinos que él interpretó en el cine. En efecto, Carlos Gardel nunca se casó. Cuando fue un cantor masivo no se lo vinculó formalmente con ninguna mujer, no se le conoció ningún escándalo sentimental y, cuando los periodistas le preguntaban sobre rumores acerca de su vida afectiva, el cantante siempre respondía con evasivas. En las revistas dedicadas a propalar las noticias del espectáculo la vida privada de los astros y las estrellas, sostiene Florencia Calzón Flores, es firmemente resguardada cuando se trata de asuntos sentimentales. En las entrevistas el periodista *se anima* a preguntar, el artista *se niega* a responder y finalmente el primero respeta la voluntad de los segundos evitando las insistencias (Calzón Flores, 2012, p.34). Gardel en vida abonó esta tendencia. El “secreto” de sus posibles amoríos en la vida real encontró su contrapunto en sus actuaciones cinematográficas. En los *films* que protagonizó para el cine sonoro, *Luces de Buenos Aires* (1931), *Melodía de arrabal*, *Espérame* y *La Casa es seria* (1932), *Cuesta Abajo* (1934), *El Tango en Broadway* (1934) y *Tango Bar* (1935); Gardel se involucra afectivamente de modos diferentes con mujeres. Desafiando la oposición y el abismo moral entre ricos y pobres típicos del melodrama, Gardel como patrón de estancia se enamora de su empleada, como cantante de tango abandona temporariamente a su novia y se vincula con una prostituta, en otro rol redime a una impostora de vida fácil y luego se queda con ella, aconseja a su amiga Marga, “fatigada de esta vida”, y la protege de la violencia del *cafishio*, piropea a todas – morales, inmorales, ricas, pobres, criollas, extranjeras – y cautiva siempre con su presencia y su voz. Este amplio espectro de vínculos afectivos tiene, además, final feliz: Gardel besa a la mujer que ama y que lo ama. Las virtudes amatorias desplegadas por Gardel en el cine influyeron en su biografía *post mortem*. Según *Crítica*, “el elemento femenino” que lo amaba incluía tanto “las colegialas como las señoras de edad”. La muerte relega muy rápido no sólo la posible primacía de alguna mujer individual sino también la visibilidad y relevancia pública de una mujer esencial en la vida real de Gardel, su propia madre.²¹ La potencia de esta vida afectiva residía en su elasticidad infinita. Amó a todas y a todos. Pudo ser amado por todos, también por el macho. El poeta porteño Celedonio Flores

²⁰ Sobre Pedro Infante, ver Rubenstein (2001).

²¹ Tanto *El Alma que Canta* como *La Canción Moderna* remiten genéricamente a las mujeres, “al elemento femenino” y no especulan ni insinúan sobre posibles relaciones amorosas del cantante. Si de las publicaciones populares *Crítica* es la más expansiva su relato no se centra exclusivamente en las mujeres y mucho menos en las cualidades seductoras de Gardel hacia ellas. Si de alguien es Gardel, sugiere el periódico, es de Buenos Aires y de las multitudes.

en junio de 1935 se lamentó:

¡los hombres más guapos te querían tanto! Las pibas más lindas soñaban con vos...[sic] vos eras el hijo de todas las madres, eras el amigo más noble y más fiel...¡que triste se queda sin vos Buenos Aires!... [sic] ¡Que Dios te bendiga, Carlitos Gardel!... [sic].²²

La biografía póstuma se terminó de definir a partir de su relación presente-pasado. Octavio Ramírez describió en el diario *La Nación* un itinerario exitoso del cantor que compartieron publicaciones muy heterogéneas: "del barrio al cafetín; del cafetín al sitio de más lujosa diversión nocturna, del *dancing* al teatro, luego al cinematógrafo de modo que triplicaba las entradas. Todo fue rápido y propicio, sin obstáculos".²³ El arrabal y los cafés eran escenarios de la retórica del tango, de los sainetes y de la literatura de los años veinte y treinta (Sarlo, 1988). Los compadritos y las milonguitas eran sus personajes arquetípicos. La vida *post mortem* de Carlos Gardel ancló en esta tradición y se ofreció como su contracara moral. En efecto, no hay claudicación moral para ganar dinero y ascender socialmente. El centro no lo pierde, como a las milonguitas, y también a diferencia de los hombres cuestionados por la lírica tanguera "por darse aires" y querer cambiar de posición; el cantante carecía de ambición. La superioridad moral y política de Gardel residía, precisamente, en su falta de ambición y en su desinterés por el dinero. Ni el dinero ni el reconocimiento, se escribió esos días de junio de 1935, fueron queridos y expresamente buscados por el artista. Desde Montevideo se escribió lo mismo: "ganó lo que quiso y gastó lo que deseó. Lo tiraba como lo ganaba. Así era, sin ambición material. Enemigo de ostentación y de fanfarria".²⁴

Cuando murió esta idea cobró tal potencia narrativa y simbólica que pudo convivir sin tensión con aquellos relatos del cantor, o de sus amigos, en los que hacía explícito su deseo e interés por el dinero. El 1 de julio de 1935 el diario *Crítica* publicó la que consideró "última carta de Carlos Gardel". En ésta Gardel confiesa lo que todos quieren escuchar: "mi querida Buenos Aires. Ni Europa me cambia". Feliz por el "tangazo" que interpretó en la película *El día que me quieras*, confiesa que trabaja mucho, pero una sola cosa alienta este esfuerzo: "volver al pago". Porque, prosigue,

mi viejo amigo, yo también creo que me habría ganado a pulso la tranquilidad, pero no la tranquilidad del burgués, que solo piensa en comer y dormir bien, sino la tranquilidad en compañía de mis mejores afectos, las reuniones en buena compañía, las tenidas mano a mano, las bromas y alguna que otra "palmera" para despuntar el vicio [...] créeme que si no fuera por estas esperanzas ya habría largado [...] Mucho es mi entusiasmo por ganarme mi tranquilidad, pero no por eso sacrificaría nada que fuera desdorado o penoso para mí. Buena gente y buenos dólares que multiplicados por cuatro son muchos pesitos [sic].²⁵

22 BN/Hemeroteca. *Crítica*, 28 de junio de 1935, p.1.

23 BN/Hemeroteca. *La Nación*, 27 de junio de 1935, p.5.

24 BN/Hemeroteca. *El Debate*, 25 de junio de 1935, p.1.

25 BN/Hemeroteca. *Crítica*, 1 de julio de 1935, p.1

En la biografía póstuma de Gardel no hubo esfuerzo, menos aún sacrificio, tampoco hay una exaltación de la ética del trabajo (son conocidas las horas que dedicaba a ensayar y afinar su repertorio) que había sido tan significativa en los discursos y representaciones que proliferaron en la Argentina durante la inmigración masiva del recambio de siglo y que al momento de su muerte, y después, propondrán las películas argentinas plagadas de historias de sacrificio, evolución y éxito para el tango y para sus cantantes (Gil Mariño, 2015). Era, también, un camino alternativo al que en ese momento propulsaban las asociaciones barriales y los anunciantes comerciales que prometían el ascenso para aquellos dispuestos a educarse.

Si los orígenes del tango son indisociables de la Argentina de la inmigración europea masiva acaecida en el pasaje del siglo XIX al XX, la muerte trágica y la vida novelada de Gardel son inseparables de las grandes masas de población del interior de la Argentina que migraban a los centros urbanos, especialmente a Buenos Aires y a su periferia. En los primeros seis años de la década de 1930 se calcula que 8.000 provincianos por año llegaban a la capital en busca de mejores oportunidades laborales y de vida. Esta cifra aumento en los años siguientes – se estima un promedio de 70.000 entre 1937 y 1943 – transfigurando la ciudad y reconfigurando la fisonomía de los sectores populares urbanos (Recchini de Lattes, 1971).

La muerte trágica de Carlos Gardel se lanza en este momento de transformación vertiginosa y su biografía *post mortem* puede pensarse como un alegato a la integración y al orden: territorial, social, cultural y político. El itinerario vital del cantante de los cabarets populares de los barrios pobres al centro de la ciudad con sus *dancings* y teatros de lujo, las giras por el interior de los pueblos y ciudades de la Argentina eran presentadas como un nexo de unión simbólica entre estos espacios distantes y diversos. La tecnología permitía que su voz emitida por la radio

*acompañara el alma en las noches de Mendoza, de Córdoba, de Tucumán, de La Rioja [...] es una voz que acuna y que invita a morirse en una muerte dulce [...] proviene de la entraña más fecunda y más noble, de la que le da el grano de trigo y la esmeralda de la uva, la flor del clavel del aire y la tiesura del álamo, porque proviene de la entraña de la tierra [...].*²⁶

Gardel, se sostuvo, era el intérprete de “nuestro cancionero”. Si su repertorio siempre fue flexible y atento a los ritmos locales, el tango se impuso en sus actuaciones en vivo, en las grabaciones de discos y en el cine, y fue también el que le dio su perfil público de artista.²⁷ En 1935 y 1936, sus canciones se asociaron a géneros mucho más diversos. Fue común reconocerlo, para sorpresa seguramente de quienes buscaban colocar al folclore del noroeste argentino como esencia de la argentinidad, como el máximo exponente de la música de “nuestra tierra”. Por ello, como entendía *Caras y Caretas*, “hay un crespón en las guitarras y un nudo de angustia llorosa en la garganta de la vidalita, y en la de la zamba montañesa, y en la ranchera de los llanos”.²⁸ La unión cultural iba a la par de la integración de clases, los pobres y los ricos unidos por Gardel. Pues, siguiendo la necrológica del diario oficial del Partido Socialista Argentino, *La*

26 BN/Hemeroteca. *Caras y Caretas*. “Ha muerto Carlos Gardel”, 6 de julio de 1935, n. 1918, p. 144. La nota está firmada por Doce Pasos.

27 BN/Hemeroteca. Para una proyección cuantitativa: Julián Barsky y Osvaldo Barsky (2010). Particularmente el Anexo Gardel en Cifras, en donde aparecen la cantidad de canciones y los géneros grabados desde 1912 hasta 1935.

28 BN/Hemeroteca. *Caras y Caretas*. “Ha muerto Carlos Gardel”, 6 de julio de 1935, n. 1918.

Vanguardia, fue “admirado y querido por todos los públicos sin distinción de categorías, culturas, ni de educación artística [y]unió por igual a hombres y mujeres de todos los credos”.²⁹

Limpiar a Gardel de sus vínculos con el Partido Conservador de la provincia de Buenos Aires y de su apoyo público al golpe de estado del 6 de septiembre de 1930 – que derribó al primer presidente elegido por sufragio masculino en la Argentina – no lo privó a mediados de los años '30 de capacidad política, todo lo contrario. El contraste entre la biografía pública diseñada para el cantor y los dirigentes políticos era evidente. Los diarios *Crítica* y *El Mundo* lo escribieron claramente. El primero, en una cobertura rica y sutil, interpretó que el lamento y acompañamiento multitudinario el día de su regreso a Buenos Aires eran las antípodas del vínculo distante que los políticos corruptos mantenían con el pueblo. La dupla pueblo-Gardel eran la antípoda moral de la corrupción política: fraude electoral a gran escala, proscripción de candidatos, asesinatos políticos y negociados económicos.³⁰ ¿Qué méritos tenía Gardel? preguntó *El Mundo*, para responder: “era tan solo un hombre que cantaba...un hombre común. No es un político es un artista popular”.³¹ El desprestigio de la política y de los dirigentes políticos de los años treinta eran el revés de la honestidad, la pureza y el optimismo de Gardel simbolizados en su sonrisa cautivante.

El hijo pródigo regresa a casa: funerales, nación y ciudadanía

Carlos Gardel fue velado y enterrado, junto con algunos de los otros muertos del accidente, en la iglesia de La Candelaria y sepultado en el cementerio más elegante de la ciudad de Medellín, el de San Pedro. El presidente uruguayo Gabriel Terra, ya dictador en 1935, ordenó a su ministro en París que gestionara ante la madre de Gardel la autorización para que sus restos sean repatriados a Uruguay.³² La “Comisión oficial de homenaje” nacida en Buenos Aires a inicios de julio de 1935 (integrada por autores, compositores, actores, actrices, cantantes, empresarios discográficos, de teatro, de cine y de radio) se puso al frente para organizar y lograr la repatriación a esta ciudad. La madre del cantante puso rápidamente fin a esta disputa por las cenizas: reveló que su hijo había nacido en Toulouse y que era su deseo que descansara definitivamente en la capital argentina. Luego de éste veredicto Armando Delfino viajó a Medellín para iniciar el ajetreado proceso de repatriación.

Desde el cementerio de San Pedro el ataúd fue exhumado y trasladado por ferrocarril, y en algunos caminos de montaña por peones que lo cargaban en hombros, hasta el puerto de Buenaventura, en la costa del Pacífico. La siguiente etapa del viaje fue marítima, hasta Panamá,

29 La primera cita corresponde a la edición de BN, *La Vanguardia* del 25 de junio de 1935 y la segunda a la edición del 6 de febrero de 1936, s/f.

30 En mayo de 1933 se firmó un acuerdo comercial entre Argentina y Gran Bretaña muy favorable a ésta. Cuando se conocieron los detalles y se discutió en el parlamento el escándalo se acrecentó y derivó en el asesinato de un legislador.

31 BN/Hemeroteca. *El Mundo*, 6 de febrero de 1936, p. 1.

32 Los diarios *La Prensa* y *La Nación*, informaron sin hacer ningún comentario sobre la decisión del gobierno uruguayo. *Crítica* se expresó en un gran titular: “Solo el dictador Terra dice que Gardel es Uruguayo” y luego: “el pueblo uruguayo reconoce que Gardel pertenece a Buenos Aires”. El periódico *Noticias Gráficas* en su edición del 27 de junio, tituló: “Disputa internacional de cenizas. Carlos Gardel el cantor de Buenos Aires. El Gobierno uruguayo y unos papeles falsos” para proseguir con una lapidaria nota contra la decisión de Terra. Los diarios de Uruguay sostenían, y todavía la mayoría de los libros que se escriben sobre el cantor en Uruguay hoy afirman que nació en Tacuarembó. En Argentina el día de su muerte, y después, se sostuvo que la nacionalidad está dada por el lugar en donde se educó, crió, se relacionó y por la cultura que representó.

donde la preciosa carga fue llevada en otra nave que viajaba a Nueva York. El 7 de enero de 1936 llegan al puerto de esta ciudad. Después de un encontronazo con las autoridades norteamericanas – trasladar cadáveres implica pasar controles administrativos – Delfino obtuvo permiso para dejarlo en la funeraria Hernández del barrio latino. La comunidad hispano parlante tuvo una semana para decirle adiós. Según cuenta Delfino, también en los pequeños pueblos y ciudades por los que pasaba el féretro en su dilatado tour, hombres y mujeres querían despedirse del cantor. El peregrinaje del cuerpo muerto y los ritos mortuorios que lo acompañaban en cada una de las localidades en que se detenía, reforzaron el sentimiento de comunidad sentimental latinoamericana que el consumo de bienes culturales había iniciado años antes. Como sostiene D'Lugo, Gardel fue el abanderado, a través de sus discos y películas, de la creación de una comunidad hispanohablante sin fronteras como mercado de consumo de los productos de Hollywood (D'Lugo, 2007, p.152). Cuando el buque *Pan América* llega al puerto de Río de Janeiro, por ejemplo, delegaciones brasileñas subieron a bordo con ofrendas florales. Cuatro días después fue el turno de Montevideo. En la galería del edificio central de la Aduana de esa ciudad se colocó el féretro y las paredes fueron cubiertas por colgaduras de terciopelo negro. La ceremonia de cuerpo presente culminó con discursos y música fúnebre ejecutada por la banda de la brigada local de bomberos. Varios integrantes del Comité de Homenaje uruguayo subieron a bordo para acompañar a sus colegas que habían ido desde Buenos Aires. Cruzaron el Río de la Plata y el 5 de febrero de 1936 llegaron al puerto de la capital argentina. Se estima que más de 30.000 personas, la ciudad tenía 2.415.000 habitantes, lo esperaba en la Dársena.³³

El velorio fue en el Luna Park, estadio cerrado y muy popular dedicado especialmente al boxeo. El *ring* fue levantado, en su lugar se colocó el ataúd cubierto con la bandera argentina y con un poncho. Un gran crucifijo de plata se puso detrás del féretro y luces con crespones negros alumbraban el recinto. Las gradas se ocuparon de hombres, mujeres y niños que se sentaron a contemplar y participar del espectáculo mortuorio. Las coronas de flores estaban en doble fila marcando el camino que debían seguir los visitantes. Se lloró, algunos besaron furtivamente el féretro, otros permanecieron callados. Se ejecutó dos veces el tango Silencio, que Gardel había hecho célebre al cantarlo en la película *Melodía de arrabal*. Al día siguiente, el 6 de febrero de 1936, se calcula que más de 40.000 personas participaron en el cortejo.

33 El periplo de la repatriación lo reconstruí a partir de las crónicas de los diarios, de las memorias de Delfino, y de la biografía escrita por Collier

Figura 3. El cortejo de Carlos Gardel 1, en *Noticias Gráficas*



Fuente: BN/Hemeroteca. *Noticias Gráficas*, 6 de febrero de 1936.

El carruaje fúnebre, tirado por ocho caballos, partió hacia el Cementerio de *La Chacarita*. En los siete kilómetros del trayecto, el ataúd fue precedido por vehículos cargados de flores y escoltado a pie por integrantes de la "Comisión de Homenaje", por la policía montada y por una multitud que a pie o en bicicleta se iba sumando al cortejo. La procesión atravesó toda la calle Corrientes, corazón del espectáculo, pasó por el popular barrio de *El Abasto*, allí había crecido y aún tenía su casa Carlos Gardel, un poco más adelante se sumó un grupo de jinetes vestidos de gauchos y también los miembros de la compañía teatral de Alberto Vaccarezza participaron con la misma indumentaria. En algunas esquinas pequeñas orquestas improvisadas tocaban tangos, y en el trayecto un grupo intentó desenganchar el carruaje para llevarlo a pulso, lo que fue impedido por la policía. El féretro llegó finalmente a *La Chacarita*. Ciclistas levantaron sus bicicletas. Una columna de 50 jinetes "vestidos a la usanza gaucha", según *Crítica*, lo esperaban en la puerta y en el interior de la necrópolis, siguiendo al matutino, una carreta de bueyes conducía a hombres y mujeres caracterizados con vestidos camperos. Inhumado en el *Panteón de los Artistas*, la oratoria fúnebre replicó a la del Luna Park que a su vez repitió los panegíricos que comenzaron a circular el día de su muerte.

Figura 4. El cortejo de Carlos Gardel 2, en *Noticias Gráficas*



Fuente: BN/Hemeroteca. *Noticias Gráficas*, 6 de febrero de 1936.

La mayoría de las crónicas involucran, positivamente, a la ciudad en el acontecimiento. Algunas lo colocan incluso como un evento en el que participó directa o indirectamente toda la nación. Sin embargo, hay que recordar que el mismo día de la inhumación y casi a la misma hora el presidente de la república, Agustín Justo, inauguró un ramal de subte que unía dos puntos de la ciudad colocados en el otro extremo de la ciudad en que se encontraba el cementerio. Más importante, el velorio y el cortejo fúnebre dispararon una catarata de críticas que son la antítesis de los elogios que Gardel recibió el día de su muerte. ¿Por qué el elogio público generalizado de 1935 fue reemplazado en algunas publicaciones por la impugnación violenta? Mirado en perspectiva y comparado con otros funerales públicos de la Argentina del siglo XX, el rito mortuario tejido con la muerte de Carlos Gardel no fue excepcional: mucha gente, muy heterogénea (en edad, sexo y clase social) y un intenso despliegue de emociones.

Hubo música, el himno nacional y en este caso además tangos, y discursos y palabras y colores. Si la popularidad del cantante, que como vimos fue *in crescendo* a partir de su muerte, explicaba naturalmente la presencia de la multitud; menos obvio fue lo que su presencia representaba y cómo debían interpretarse los símbolos que desplegó en el espacio público. En efecto, las exequias condensaron simbólicamente el nudo del debate político de la Argentina de entre guerras: el modo de inserción de los bienes y expresiones culturales argentinos en las redes culturales transnacionales; los contenidos de la cultura popular; los referentes genuinos de la nacionalidad y la viabilidad de la democracia de masas.

En estos años en Argentina Gardel era "el emperador del tango". El responso lírico que pronunció el escritor, dramaturgo y miembro de la comisión de homenaje Ricardo Martínez Paiva el día de la inhumación en Buenos Aires insistió en el apego de Gardel a sus raíces, "criollo hasta el sacrificio", y en su actitud humilde pero también autónoma en el mercado cultural transnacional: "no fue a integrar elencos, ni a sumarse como un oficiante más en las escuelas líricas y artísticas de otros pueblos", no resignó su repertorio de origen y, también importante, "enfrentó nuestras

melodías populares con el imponente macizo sinfónico de la música europea”.³⁴ Frente a la modernidad periférica argentina, en el sentido de su posición subordinada dentro de las redes culturales transnacionales, Gardel, su repertorio y su vestimenta gaucha fueron pensados por muchos como un alivio liberador.

Para “los de enfrente”, para tomar al revés la expresión que la prensa de la ciudad de Montevideo solía usar para referirse a sus colegas y a los habitantes de Buenos Aires, la autonomía de Gardel era mucho más radical.³⁵ Una imagen de tapa del periódico *El Debate* del 27 de junio de 1935 muestra su retrato, muy sonriente y muy maquillado, que se impone por su tamaño y en primer plano a un fondo de edificios. El epígrafe explica: “GARDEL, asoma su sonrisa por entre los rascacielos de Norte América donde imperó a su antojo paseando triunfalmente el tango”.

Figura 5. Retrato de Carlos Gardel en *El Debate*



Fuente: BN/Hemeroteca. *El Debate*, 25 de junio de 1935.

Más aún desde Montevideo se asoció sin pudor al muerto y a su arte como una “exhalación trafagante del alma latina”.³⁶

³⁴ El responso lírico completo, como parte de la oratoria fúnebre, en *El Alma que Canta*, 28 de enero de 1936.

³⁵ Biblioteca Nacional de Montevideo (en adelante BIBNA), *El Nacional* y *El Debate* del 25 de junio de 1935, p.1 respectivamente. Este último en su nota de tapa ofrece un camino diferente hacia la popularidad que el trazado por *El Nacional* pues Gardel “se había iniciado como cantor junto con José Razzano, que también era uruguayo, en el teatro Royal de Montevideo “allá por 1914 o 15” [sic]. Así comienza la fama del mago. El Buenos Aires se acrecienta y una vez en París, un crítico de música expresó que muchos cantantes franceses deberían imitar a Gardel. Tal era su escuela y su arte...se cuenta de él que en Estados Unidos una millonaria se había enamorado de su persona.

³⁶ BINBA. *El País*, 5 de febrero de 1936, p.1.

Por supuesto que la veta criolla de Gardel y del rito de pasaje en particular, cuya escala parece haber sorprendido incluso al popular diario *Crítica*, fue interpretada desde una perspectiva diferente a la de la oposición nacional/extranjero. Como es sabido, desde muy temprano los artistas rioplatenses usaron la vestimenta gaucha en las giras que emprendieron por ciudades europeas como un medio de atraer al público con su exotismo. En 1923, el fotógrafo de la ciudad de Montevideo, José Silva, con quien Gardel se venía fotografiando desde inicios del siglo le tomó fotografías con una estética criolla que repartiría en su estadía en España. Gardel era consciente, y seguramente también muchos de sus seguidores, de esta estrategia comercial. Gardel era también, a diferencia de las elucubraciones intelectuales del momento, menos reticente a la mezcla: además de la ductilidad de su repertorio fue habitué del más importante centro tradicionalista del sur de la provincia de Buenos Aires: Leales y Pampeanos, de la localidad de Avellaneda.³⁷ Fue este centro el que colocó el poncho sobre su féretro y el que lo había despedido con un asado antes de su gira por el Caribe. Las expresiones y símbolos criollistas, por lo demás, se mostraron en un momento en el que había un nuevo consenso entre diversas tradiciones culturales, políticas e ideológicas en asociar el gaucho con la nacionalidad.³⁸ No se pudo evitar, sin embargo, la polémica pública. Las críticas a la presencia de los gauchos y las chinas en el cortejo ponen en evidencia una puja mayor: quiénes, dónde y cómo debían usarse y mostrarse los símbolos de la nacionalidad argentina.

Según *Noticias Gráficas*, eran "auténticos gauchos ataviados con las ropas tradicionales del habitante de nuestros campos (los que) vinieron a la capital desde su terruño para sumarse al cortejo con que el pueblo rendía el último homenaje al cantor desaparecido".³⁹ Esencia e integración. Para *Crítica*, demostraban "que algo de genuino quedaba en esta ciudad tentacular". Para los centros tradicionalistas, por el contrario, la fila de gauchos honrando a un cantor de tangos fue difícil de soportar. Alimentó las refutaciones que venían haciendo de las expresiones musicales provenientes de la urbe porteña y especialmente del tango cuya masificación era interpretada como una "amenaza" para la pervivencia de las melodías camperas "tradicionales" que encontraban su sùmmum en los bailes del pericón. Un artículo de la revista *Nativa* casi contemporáneo al traslado de los restos de Gardel a su propio mausoleo, en 1937, clasificaba al tango como "bazofia arrabalera" (Casas, 2015, p.76). Los diarios nacionalistas se acoplaron a las diatribas contra el tango, especialmente a sus letras. Pero fueron mucho más allá. Si en las ediciones del 25 de junio de 1935 se sumaron positivamente al homenaje a Carlos Gardel, si todavía a inicios de 1936 el periódico *Bandera Argentina* intentó resguardar a "Carlitos" definiéndolo como un "gran cantor" y lo separó de los "traficantes sin escrúpulos"⁴⁰ terminará, junto con *La Fronda*, incorporándolo dentro de la "barbarie".⁴¹ En "Intoxicación social", nota de tapa de la edición de *La Fronda* del 7 de febrero de 1936 el articulista niega a Gardel el carácter de criollo, de artista y de argentino. Lo calificará desdeñosamente como cantor y acusará a

37 Leales y Pampeanos fue un centro tradicionalista que se fundó en 1932 en Avellaneda, provincia de Buenos Aires. Se insertó en el entramado característico de los tradicionalistas que los vinculaba con representantes de la Iglesia y las Fuerzas Armadas (Casas, 2015).

38 Sobre este punto: Cattaruzza, y Eujanian (2003).

39 BN/Hemeroteca. *Noticias Gráficas*, 6 de febrero de 1936, p.1.

40 BN/Hemeroteca. *Crisol* del 4, 6 y 7 de febrero de 1936, p.1.

41 El primer apelativo apareció en *Bandera Argentina* y el segundo en *La Fronda*. Ambos periódicos en BN.

los “pasquines y *broadcasting*” (para lo que pedía una regulación estatal de los contenidos y así detener la decadencia moral) de manipular a las masas. ¿Dónde residía la herejía? En la interpretación política que hicieron los periódicos de las emociones públicas.

La multitud “enorme”, “inmensa”, repetirán una y otra vez, estaba “históricamente contagiada de emoción, desbordante en sus manifestaciones”. El diario *Bandera Argentina* invitaba a una lectura comparada de las exequias de Gardel con las que imagina tendrá Charles Le Bargy muerto el 5 de febrero de 1936, pero en París. Informando en la primera página sobre los dos sepelios, en el rito mortuario porteño primaron, en opinión del periódico, “frases cursis, elogios desmesurados, discursos histéricos, innoble música de prostíbulo mezclada con diálogos de una desesperante chabacanería”. El fallecimiento de Le Bargy (actor, director e integrante de la *Comédie Française*) provocó

*una profunda impresión en los círculos intelectuales de París. Detrás del féretro, en una actitud digna y circunspecta, marcharán amigos, hombres de las tablas, la familia [...] mientras que en las aceras hombres y mujeres, viejos y jóvenes, se descubrirán respetuosamente al paso del cortejo y en cada espíritu habrá un recuerdo tierno.*⁴²

El cortejo de Gardel no sólo no se parecía en nada al de Le Bargy, sino que además era la antítesis de las movilizaciones queridas y contadas en las publicaciones nacionalistas y católicas: compactas, en orden, jerárquicas. La confusión y la mezcla de los cuerpos, intolerable, se fundió en un evento en donde nada era “nuestro”. El “tango no es nuestro, porque lo criollo es viril y es gentil como un malambo, una zamba, un gato”, bramó *Crisol*. No se puede, entonces, entremezclarlo con el himno nacional. La virilidad de la nación era, por otro lado, difícil de conciliar con las letras de tangos en donde los hombres lloran por que los abandona una mujer. El llanto es una “degradación sentimental”, según *Bandera Argentina*, que atenta también contra los ritos mortuarios esperados –austeros en sus formas y contenidos–. “Los litros de lágrimas que durante el día de ayer vertieron los admiradores y las admiradoras de Carlos Gardel, el Zorzal de Toulouse (Francia) [sic]” convirtió lo que debió ser “un simple entierro en un candombe”. El candombe, que como se sabe es una manifestación cultural negro africana, era tan externo y ajeno a “lo argentino” como todos aquellos y aquellas que asistieron al sepelio de Gardel. La multitud que desfiló por las calles de Buenos Aires “no es la población sana, decente y argentina”.⁴³ Para los periódicos nacionalistas era la réplica exacta de la que despidió el día de su muerte, en julio de 1933, a Hipólito Irigoyen.⁴⁴ En efecto,

*Nadase pareció tanto al entierro de Gardel como el entierro del señor Irigoyen: la misma hez social presa de idéntica epilepsia vociferante y arrebatada; la misma sensibilidad inferior y antiestética, la misma propensión a lo soez y abyecto, la misma mentalidad grosera y primitiva.*⁴⁵

42 BN/Hemeroteca. *Bandera Argentina*, 5 de febrero de 1936, p.1.

43 BN/Hemeroteca. *Crisol*, 8 de febrero de 1936, p.1.

44 Hipólito Irigoyen fue el primer presidente elegido por el sufragio universal masculino en la Argentina y fue depuesto por un golpe cívico militar el 6 de septiembre de 1930.

45 BN/Hemeroteca. *Crisol*, 9 de febrero de 1936, p.1.

No se trataba **sólo de una** evidente descalificación de clase. No era sólo una falta de control de los impulsos. La descripción emocional de la multitud servía para vaciarla de contenido y de capacidad política. El “chinerío es carne de democracia”, sostuvo *Crisol* en la edición del 7 de febrero de 1936. *La Fronda* subrayó que sólo el desvarío iniciado con el sufragio universal masculino, que llevó a la presidencia a Hipólito Irigoyen en 1916, explicaba el desmadre y el frenesí en homenajear al cantor y, sostenía, el descaro de “equiparlo con Rivadavia, Mitre, Sarmiento”.⁴⁶

La democratización política y la cultura de masas dispararon un debate inevitable: quiénes debían integrar el panteón nacional y a través de qué signos y comportamientos debían ser homenajeados. La democracia de masas y la cultura de masas sumaron candidatos y ampliaron el repertorio de valores y actitudes que merecían el reconocimiento público. Los periódicos nacionalistas, junto con las diversas organizaciones nacionalistas y católicas, proponían al momento del funeral de Gardel la incorporación en el árbol genealógico argentino a José Uriburu – militar que lideró el golpe cívico-militar que derrocó a Irigoyen en 1930, y fallecido a inicios de 1932 (Gayol, 2014).

La democratización política y la cultura de masas habilitaban también otros panteones, los populares, y tensionaban e interpelaban en ocasiones a los integrantes del panteón nacional. George Mosse sostiene para Europa que el cenotafio al soldado desconocido inaugurado en Westminster en 1922 apuntaló la emergencia de una cultura histórica propia de la democracia de masas (Mosse, 1990). Estos monumentos a la muerte y no más, como otrora, a la victoria encontraron en el estado a su principal promotor (Koselleck, 2011). La panteonización de Gardel se inscribe en este nuevo tiempo democrático, pero no encontró ni la iniciativa ni su consagración póstuma en el estado. En el siglo XX no era más necesario, ni excluyente, legitimar la consagración póstuma por los servicios brindados a la patria. No era necesario tampoco el sacrificio personal en aras de la consolidación estatal. Gardel no hubiese cuajado en ese marco. Fue la democracia fortalecida la que hacía posible, y deseable, en opinión del diario *Crítica*, la consagración de un ídolo popular como él.

Consideraciones finales

En 1939 Hugo del Carril, actor y cantante de tangos aspirante a reemplazarlo en el podio popular, lo interpreta en el film “La vida de Carlos Gardel”. La película realizada por Arg Sono Film – primer estudio cinematográfico del país – fue dirigida por Alberto de Zavalía, que contando con la autorización de su madre, nuevamente entremezcla la vida afectiva con la profesional del cantante y replica y refuerza los valores y actitudes que ya habían empezado a proliferar el día de su muerte. Al año siguiente, en 1940, la revista del espectáculo editada en Buenos Aires, *Antena*, publicó una historieta fasciculada. Si no fuera por el formato diferente y por la relación y tensión específica entre el relato y las imágenes que propone la historieta, las virtudes de Gardel son las mismas que se subrayaron públicamente el día de su muerte: desinterés, generosidad, nobleza,

⁴⁶Véase BN/Hemeroteca. *La Fronda*, edición del 26 y 27 de junio de 1935 y las ediciones del 4, 6 y 7 de febrero de 1936, p.1 en todas las ediciones citadas.

solidaridad. Una voz única, superior.

En la película se extreman aún más: el amor está por encima de la gloria que brinda Hollywood y la felicidad no se vincula ni al dinero ni a la consagración internacional, sino que remite al barrio y a los orígenes.⁴⁷ En los años '40 y 50 persiste esta imagen y al mismo tiempo se resignificó su rol: Gardel opera como gran árbitro en la distribución de los prestigios de artistas y cantantes populares. Se ve claramente en las conmemoraciones los 24 de junio. Siguiendo la cobertura que hace de estos eventos otra revista del espectáculo, *Radio film*, es evidente que ya para esta época importa bastante menos el muerto que se recuerda que el vivo que motoriza y encabeza el homenaje de recordación. La cercanía con su figura, su amistad declarada, mostrar familiaridad a través de anécdotas y experiencias compartidas con el muerto, es una instancia de legitimación para un aspirante al reconocimiento popular.

En los años sesenta la notable expansión de revistas y de periódicos para consumo masivo junto con las expresiones artísticas de vanguardia reprodujeron las imágenes de Carlos Gardel sonriente, radiante, con los colores típicos del *pop art*. Los datos biográficos no difieren de los recordados años anteriores y el mes de junio, siguiendo a Juan José Sebreli, es el mes dedicado a Carlitos Gardel⁴⁸. En su edición del 24 de junio de 1975, el prestigioso diario porteño *La Opinión* le dedica al cantante un número homenaje. En él reproduce imágenes que circularon el día de su muerte – muy sonriente, vestido de gaucho, con niños – y sostiene que todavía su voz “seguía invicta”. En 1985, al peso propio de las fechas redondas, se sumó la coyuntura política específica dominada por la restauración de la democracia en la Argentina. El gobierno nacional, y el de la ciudad de Buenos Aires, se sumaron oficialmente a los homenajes. Se plegaron, además, las escuelas públicas porteñas. Como venía sucediendo hubo una ceremonia en su tumba, el presidente de la república asistió a una velada en su memoria en el teatro lírico más importante de la Argentina, el Colón, una estación de subterráneos recibió su nombre, se imprimieron estampillas con su rostro sonriente que *El Alma que Canta* había popularizado en el primer aniversario de su fallecimiento, y se corrió en el hipódromo de Palermo una carrera de caballos en su honor. En el año 2015 mereció una exposición en el *Museo Histórico Nacional*. Como siempre el perfil celebrado se acotó a sus cualidades únicas de artista y a sus valores humanos.

El funeral multitudinario de 1936 suele ser invocado pero no se menciona, pues posiblemente se ignore, el debate público que su puesta en escena disparó. Gardel nunca fue recordado como un héroe, tampoco como un mártir, y no se le han atribuido poderes curativos ni capacidad de hacer milagros. Fue y sigue siendo un cantor de pueblo cuya superioridad moral y política continúa residiendo en su desapego al dinero, en su permanencia simbólica a sus orígenes humildes y en su desinterés por la política. He sugerido que fue entre 1935/1937 (muerte trágica, repatriación e inhumación en el Panteón de los Actores y traslado a su propio Mausoleo en el

47 Es tan poderosa esta convicción que en el film Gardel decide recuperar su primer amor, Teresa, mientras reflexiona: “ojalá no hubiera salido nunca de mi barrio. Fue la época más feliz, la única. No he tenido lo único que me importa, el amor”. Consciente de esta falta decide tomar un avión para retornar a Buenos Aires. El avión se estrella y Gardel muere. Teresa, agonizante, muere casi en el mismo momento en su casa de Buenos Aires en donde se habían conocido y enamorado siendo niños. La muerte los une pues la película termina con Gardel y Teresa sonrientes y de la mano ingresando al cementerio.

48 El autor publicó, precisamente en 1964, un ensayo que devendrá muy conocido y también discutido sobre la cultura porteña. En él explica la persistencia de Gardel en el “panteón nacional y popular” pues sería “el símbolo de los sueños alucinados de desechos sociales que odian a los ricos porque no pueden ser ricos ellos mismos. Es el que ha llegado y venga a todos los que no pudieron llegar” (Sebreli, 1964, p. 125).

cementerio de *La Chacarita*) cuando se crearon y estabilizaron públicamente estas cualidades. La vida imaginada del cantante fue obra de la cultura de masas que perseguía el lucro, obviamente, pero que también estaba afectada por la contingencia y el azar y además, difícil de asir para el historiador, por un rasgo propio de la lógica mediática: la búsqueda de la primicia y la aspiración de satisfacer a públicos diversos. He demostrado que la biografía *post mortem* se nutrió de datos de la vida real del cantante, de representaciones culturales que especialmente algunos intelectuales habían elaborado para tramitar y explicar las enormes transformaciones urbanas de Buenos Aires, y de las prácticas y representaciones sobre la política.

Las cualidades humanas de Gardel eran presentadas al mismo tiempo como únicas, inimitables. La tensión entre lo común y lo excepcional inaugurada por él se impondrá como un modelo para retratar a actores, actrices y cancionistas como éxitos del mundo del espectáculo y que perdurará varias décadas. Inseparable de la historia del tango la vida *post mortem* de Carlos Gardel logró incluso desprenderse de los avatares que jalonaron la historia del género. El declive de éste a fines de los años '50 hasta la vitalidad actual no alteró la permanencia de Gardel en el panteón popular rioplatense.

Reflexionando sobre la relación entre muerte y política en América Latina el historiador Lyman Johnson sostiene, con razón, que a diferencia de Estados Unidos los países latinoamericanos se han caracterizado por una gran inestabilidad en sus panteones nacionales y partidarios (Johnson, 2004, p.13). Pensando en los dirigentes políticos, Johnson destaca también la variabilidad de las carreras póstumas: el recambio de cualidades personales que se le atribuyen, el vínculo con nuevos valores y en ocasiones con ciertos acontecimientos políticos. La excepcionalidad y fascinación de Gardel reside en esta doble estabilidad: en los valores y cualidades que se le atribuyen, y en su permanencia en el tiempo como integrante del panteón popular. Simon Colliers os tiene que para América Latina Gardel constituye uno de los auténticos valores del siglo veinte en lo que a la música popular se refiere. Desde una perspectiva más internacional, afirma, este eximio artista rioplatense pertenece a un grupo muy exclusivo de cantores populares del pasado, al grupo de los cantores que no se han olvidado, los cantores cuya personalidad, gracias al disco y a la pantalla, se ha impuesto en forma duradera en la memoria colectiva (Collier, 1992). El autor explica esta permanencia en la conexión de Gardel con una fase particular de la historia urbana de Buenos Aires, la fase en que la tradición del tango predominaba. Cuando él vivía era para muchos el epítome de ciertas cualidades locales reconocibles. Después de su muerte continuó simbolizando, para los porteños, un mundo que desaparecía pero aún se añoraba con nostalgia. Y, ante todo, llegó a encarnar la tradición del tango (Collier, 1992, p. 250). En este artículo he sugerido otra explicación: la estabilidad en el tiempo pero también como he insistido en sus contenidos biográficos póstumos, podría entenderse mejor por su capacidad de encarnar de manera estupenda las expectativas, y en su caso el éxito, de ascenso económico y social que atraviesa toda la historia argentina del siglo XX. El ideal de progreso que consuma Carlos Gardel se suma al vínculo peculiar que se le atribuye con la política. Su desinterés personal por ésta se inscribe fluidamente en la apoliticidad tan positivamente valorada en la argentina desde el proceso de conformación del estado nacional. Los avatares de la política argentina en el siglo XX y XXI (golpes de estado, terrorismo estatal, devaluación de los partidos políticos, corrupción)

no cesan de nutrir esta virtud.

Carlos Gardel es el primer integrante del panteón popular argentino propio de la democracia y de la cultura de masas. Coexiste con los panteones heredados del siglo XIX pero no debe su existencia, como éstos, a la iniciativa estatal. Tampoco se legitima, hemos visto, en el sacrificio de su vida en defensa de la patria o para consolidar el estado-nación. Su eficacia residió, y reside, en alcanzar el éxito económico sin traicionar virtudes y valores, en permanecer simbólicamente en sus orígenes humildes y en su desinterés por la política. El culto a Gardel articulado en estos valores y principios ofició como reorganizador de un nuevo orden moral en la Argentina de los años 30.

Referencias Bibliográficas

ARCHETTI, Eduardo. *El potrero, la pista y el ring*. Las Patrias del deporte argentino. Buenos Aires: FCE, 2001. 127p.

BARSKY, Julián y BARSKY Osvaldo. *Gardel*. El Cantor del Tango. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2010. 378p.

CALZON FLORES, Florencia. Hacia una reconstrucción de las revistas del espectáculo: el caso de Radiolandia en los cuarenta y cincuenta. *Temas de historia argentina y americana* 20, 2012, p. 41-63. Disponible en: <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/hacia-reconstrucion-revistas-espectaculo-radiolandia.pdf>>. Acceso en: 30/06/2015.

CANTON, Darío. *Gardel, ¿a quién le cantás?* Buenos Aires: La Flor, 1972. 219p.

CASAS, Matías Emiliano. *Les Méthamorphoses du Gaucho. De la poésie épique à la tradition nationale (1930-1960)*. Tese (Doutorado em História Contemporânea da América Latina). Laboratoire ICT, Université Paris Diderot – Paris 7, 2015. 345p.

CATTARUZZA, Alejandro; EUJANIÁN, Alejandro. Héroes patricios y gauchos rebeldes. Tradiciones en pugna. In: _____. *Políticas de la Historia Argentina 1860-1960*. Buenos Aires, Alianza, 2003. 265 p.

COLLIER, Simón. *Carlos Gardel*. Su vida, su música, su época. Buenos Aires: Sudamericana, 1992. 342p.

D'LUGO, Martín. Gardel, el film hispano y la construcción de la identidad auditiva. In: SEQUIN, Jean-Claude; BERTHIER, Nancy (coords.). *Cine, Nación(es) y nacionalidades(es) en España*. Madrid: Casa Velázquez, 2007, p. 147-164.

EUJANIÁN, Alejandro. *Historia de las revistas argentinas*. La conquista del público 1900-1950. Buenos Aires: AAER, 1999. 182p.

GARCÍA GIMÉNEZ, Francisco. *La vida de Carlos Gardel contada por José Razzano y escrita por*

Francisco García Jiménez. Buenos Aires: 20ª Edición, 1951. 316p.

GAYOL, Sandra. Politiques de la mort et émotions politiques dans l'Argentine contemporaine. Les funérailles publiques des années 1930. In: CAPDEVILA, Luc; LANGUE, Frédérique (coords.). *Le passé des émotions*. D'une histoire à vif Amérique Latine et Espagne. Rennes: PUR, 2014, p. 85-102.

GIL MARIÑO, Cecilia. *El mercado del deseo*. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30. Buenos Aires: Teseo, 2015. 174p.

GONZALEZ VELASCO, Carolina. *Gente de teatro*. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012. 272p.

JOHNSON, Lyman. *Body politics*. Death, dismemberment, and Memory. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004. 359p.

KARUSH, Matthew. *Cultura de clase*. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946). Buenos Aires: Ariel, 2013. 304p.

KOSELLECK, Reinhart. Monumentos a los caídos como lugares de fundación de la identidad de los supervivientes. In: _____. *Modernidad, culto a la muerte y memoria nacional*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2011. 149p.

MATALLANA, Andrea. *Qué saben los pitucos*. La experiencia del tango entre 1910 y 1940. Buenos Aires: Prometeo, 2008. 208p.

Mc EVOY, Carmen. *Funerales republicanos en América del Sur*. Tradición, ritual y nación, 1832-1896. Santiago de Chile: Centro de Estudios del Bicentenario, 2006. 234p.

MOSSE, George. *Fallen soldiers*. Reshaping the memory of the world wars. Nueva York: Oxford University Press, 1990. 272p.

RECCHINI DE LATTES, Zulma. *La población de Buenos Aires, componentes demográficos del crecimiento entre 1855 y 1960*. Centro de Investigaciones Sociales Torcuato di Tella, Centro Latinoamericano de Demografía, Buenos Aires: Editorial del Instituto, 1971. 189p.

RUBENSTEIN, Anne. Bodies, Cities, Cinema. Pedro Infante's Death as Political Spectacle. In: JOSEPH, Gilbert; RUBENSTEIN, Anne; ZOLOV, Eric (eds.). *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940*. Durham: Duke University Press, 2001, p. 199-233.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica*. Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. 246p.

SEBRELI, Juan José. *Buenos Aires*. Vida cotidiana y alineación. Buenos Aires: Ediciones Siglo

Veinte, 1964. 320p.

VERDERY, Katherine. *The political lives of dead bodies*. Reburial and Post socialist Change. New York: Columbia University Press, 1999. 208p.

Recebido em: 24 de maio de 2016

Aprovado em: 19 de julho de 2016

